

## Trabajo Fin de Grado

Wes Anderson como paradigma del autor  
cinematográfico: análisis visual y estilema

Wes Anderson as paradigm of film author: visual  
analysis and 'estilema'

Autor/es

José Luis Padilla Trapero

Director/es

Fernando Sanz Ferreruela

# Índice

<b>1. Resumen .....</b>	<b>2</b>
<b>2. Introducción .....</b>	<b>3</b>
2.1 Justificación de la elección del tema .....	3
2.2 Metodología.....	3
2.3 Desarrollo y objetivos del trabajo.....	4
2.4 Estado de la cuestión .....	5
<b>3. Wes Anderson (1969) como paradigma del autor cinematográfico .....</b>	<b>9</b>
3.1 Prefacio.....	9
3.2 La concepción de autor y Andrew Sarris: ¿cómo se definió el cine de autor? .....	9
¿Existe un concepto previo de autor? .....	10
¿Cuándo surge el concepto moderno de cine de autor?.....	11
<i>Notes on the Auteur Theory in 1962: el autor cinematográfico según</i> Andrew Sarris .....	12
3.3 El estilema de Wes Anderson .....	15
La “marca” Wes Anderson.....	15
Temas y géneros .....	15
Los mundos andersonianos.....	16
Los personajes .....	19
La narrativa.....	21
La imagen: color, planos, el encuadre y la cámara.....	22
<b>4. Conclusiones.....</b>	<b>30</b>
<b>5. Bibliografía y fuentes .....</b>	<b>32</b>
<b>6. Anexos.....</b>	<b>37</b>
6.1 La ‘cámara-stylo’ y la Política de autores: la revisión del papel del director en el cine .....	37
6.2 Biografía y trayectoria profesional de Wes Anderson .....	39
6.3 Las influencias en el cine de Wes Anderson.....	44
6.4 Ficha técnica de los filmografía de Wes Anderson.....	48

## **1. Resumen.**

Este Trabajo de Fin de Grado aborda el nacimiento del concepto de director como autor cinematográfico, haciendo especial hincapié en la teoría desarrollada por Andrew Sarris en *Notes on the auteur theory in 1962*. Posteriormente, mediante un análisis pormenorizado de los elementos más característicos del estilo de Wes Anderson, se pretende exponer cómo este director recoge en su figura las características que Sarris defendía que debía poseer un verdadero ‘auteur’ cinematográfico.

## **2. Introducción.**

### **2.1 Justificación de la elección del tema.**

Se ha escogido la figura de Wes Anderson (Houston, 1969) como ejemplo del cine de autor contemporáneo debido a su particular y muy rico universo cinematográfico, su especial cuidado de la imagen (basada en la geometría y en una reinterpretación ‘naïf’ de los 60) y la gran transcendencia de su estilo. Estos elementos le han valido el reconocimiento de la crítica y los círculos alternativos desde sus primeros proyectos y su actual posición privilegiada como uno de los referentes del cine de autor de comienzos de este siglo.

La huella de Anderson en todos sus trabajos, ya sean largometrajes, cortos, anuncios de publicidad, o incluso en sus incursiones en otras artes como la pintura o la arquitectura, se debe al gran control que ejerce sobre todos los aspectos técnicos y, especialmente, artísticos de los proyectos en los que participa ya que abarca desde la escritura del guión y los ‘story-boards’ hasta la elección de la banda sonora, el montaje, el vestuario, etc. Estas características hacen que Anderson sea fácilmente reconocible como uno de esos ‘auteurs’ a los que se refería Andrew Sarris (Nueva York, 1928 – 2012) cuando publicó su ensayo *Notes on the Auteur Theory in 1962*, uno de los textos más influyentes en la concepción actual de los directores de cine.

Por todos estos motivos en los que se mezclan a partes iguales elementos de la Historia del Cine, la Teoría del Cine y la más plena actualidad cinematográfica, se ha seleccionado al cineasta texano como ejemplo contemporáneo de la teoría desarrollada por Sarris para ser el objeto de estudio en este Trabajo de Fin de Grado de Historia del Arte.

### **2.2 Metodología.**

El primer paso para la realización de este Trabajo de Fin de Grado fue sentar las bases de lo que se iba a abordar. Para ello, a modo de introducción se consultaron diversas páginas web como Wikipedia o blogs que, a pesar de no haberse tenido en cuenta para la realización del mismo, sirvieron como punta de lanza para comenzar.

Posteriormente, se realizó un barrido bibliográfico por la biblioteca María Moliner, la Filmoteca y otros espacios ajenos a la universidad que, junto a los libros adquiridos por el autor de este Trabajo, permitieron abordar la vertiente más teórica del mismo: el concepto de autor y la teoría que lo envuelve, así como elementos relacionados con el análisis filmico. Dicha información se fue complementando con datos procedentes de Internet. Debido a la descomunal cantidad de referencias disponibles en la red se establecieron tres requisitos para su selección: la información debía proceder de sitios de prestigio (webs de revistas de cine impresas, revistas universitarias y páginas de calidad contrastada por el autor de este trabajo), los artículos seleccionados debían estar firmados y poseer al final de los mismos una sección de bibliografía consultada que permitiese contrastar la información presente en dichos artículos.

Una vez asentados los cimientos teóricos para abordar este Trabajo de Fin de Grado, se realizó el visionado y la toma de notas de las películas y trabajos publicitarios que componen la trayectoria de Wes Anderson.

Posteriormente, se realizó el ‘corpus’ de este Trabajo de Fin de Grado partiendo de los conocimientos desarrollados a lo largo del Grado de Historia del Arte (en especial de la asignaturas de Géneros audiovisuales, Cine y otros medios audiovisuales, Historia de la Fotografía y Cine español) y de los adquiridos a raíz de la lectura de la bibliografía y la reflexión propia.

### **2.3 Desarrollo y objetivos del trabajo.**

Primeramente, se tratarán aspectos de la teoría de autor de Sarris como su origen, sus antecedentes, su mensaje y su transcendencia y, posteriormente, se abordará el núcleo de este trabajo: una serie de apartados que permitirán un acercamiento en profundidad a las claves formales que componen la obra de Anderson. Dicha aproximación se realizará en el bloque *La ‘marca’ Anderson* en el que se tratarán aspectos referidos a la sintaxis visual, el guión, la temática y las características de los personajes que componen sus películas.

Todos estos epígrafes pretenderán alcanzar los siguientes objetivos:

- Entender por qué, cuándo, en qué consiste, y qué trascendencia tuvo la teoría de autor de Sarris.
- Mostrar qué elementos hacen de Wes Anderson un ‘auteur’ según los cánones de Sarris y la crítica francesa
- Exponer las principales características técnicas, estéticas y narrativas que se van repitiendo a lo largo de todos sus largometrajes. Este análisis abordará desde el estudio de elementos cinematográficos como el encuadre, el plano, el guión, la construcción de personajes y decorados, la fotografía, los elementos sonoros o el tratamiento del color hasta sus influencias (que se recogerán en el apartado de Anexos). Cada uno de estos elementos se explicarán y se mostrarán mediante uno o varios ejemplos prácticos de su uso en las obras de análisis.

Finalmente, habrá un apartado de conclusiones en el que se expondrán los resultados conseguidos con este Trabajo de Fin de Grado y un apartado de Anexos.

## **2.4 Estado de la cuestión.**

Casi todas las obras consultadas para este Trabajo de Fin de Grado remiten en su bibliografía a Robert Stam. Este profesor estadounidense realiza en “*Teorías del cine. Una introducción*”<sup>1</sup> un repaso a las principales teorías críticas de la historia del cine. Especialista en la ‘Nouvelle Vague’, considera que la política de autor nació en Francia debido a “una constelación cultural que incluía revistas cinematográficas, cineclubes, la filмотeca francesa y festivales de cine, y se vio estimulada por la proyección de películas americanas en Francia”<sup>2</sup>. Para él, la política de autor de los críticos-cineastas de *Cahiers du Cinéma* era un ejercicio contestatario contra los intelectuales literarios franceses que menospreciaban al cine, especialmente al estadounidense, como arte. La política de autores fue para Stam un “instrumento de los cineastas de la ‘Nouvelle Vague’” con el que “atacaron al sistema establecido y a sus rígidas jerarquías de producción, a su preferencia por el rodaje de estudio y a sus convencionales procedimientos narrativos. También reivindicaron los derechos del director frente al productor”<sup>3</sup>. Por último señala que fue “una valiosísima operación de rescate de

---

<sup>1</sup> STAM, Robert, *Teorías del cine. Una introducción.*, Paidós, Barcelona, 2001.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 109 – 110.

películas y géneros olvidados. Detectó personalidades autorales en lugares sorprendentes [...] Rescató géneros -el ‘thriller’, el ‘western’, el cine de terror- de los prejuicios literarios del arte elevado”<sup>4</sup>

El profesor de la Universidad de Alicante, John Sanderson, coordinó un muy interesante libro<sup>5</sup> en el que diversas personalidades reflexionan sobre el concepto del cine de autor a través del análisis de diferentes figuras cinematográficas como Buñuel, Spike Lee o Ed Wood. En la Presentación, el citado Sanderson indica que:

“con la irrupción del cine ‘d’auteur’ se podía establecer un proceso paralelo de reconocimiento de la obra de un director basado en dos coordenadas principales: la caligrafía cinematográfica y la recurrencia temática. Para el crítico el punto álgido se alcanzaría al identificar en una obra completa obsesiones ocultas incluso para el propio cineasta, que podían abarcar desde una tipología de plano [...] Sin embargo, nadie parecía plantearse que precisamente esta repetición pudiera revelar un anclaje creativo o una ausencia de originalidad”<sup>6</sup>

Esta última frase fue uno de los argumentos esgrimidos por la crítica Pauline Kael para menospreciar la teoría sarriana y se mencionará más avanzado este trabajo. Sanderson señala también hacia el final de su artículo que esta corriente proautor fue superada en los 60-70 gracias a las teorías post-estructuralistas y los contextos de creación. En este mismo libro, los artículos *Racismo a la inversa: sobre la provocativa filmografía de autor de Spike Lee y Haz lo que debas (1989)*<sup>7</sup> y *¿Quién creó a Ed Wood? Una reflexión sobre el concepto de autor*<sup>8</sup> han tenido un importante peso en la redacción de este Trabajo de Fin de Grado puesto que abordan la concepción de autor y las teorías de Sarris que posteriormente se han aplicado en el análisis de Wes Anderson.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 104

<sup>5</sup> SANDERSON, John (coord.), *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de Alicante, Murcia, 2005

<sup>6</sup> *Ibidem*, “Presentación”, en *¿Cine de autor...* p. 9-10

<sup>7</sup> FRÍAS, María, “Racismo a la inversa: sobre la provocativa filmografía de autor de Spike Lee y *Haz lo que debas* (1989)” en Sanderson, John (coord.), *¿Cine de autor? Revisión....* p. 55-72

<sup>8</sup> RUIZ MORA, Irene, “¿Quién creó a Ed Wood? Una reflexión sobre el concepto de autor” en Sanderson, John (coord.), *¿Cine de autor? Revisión....* p. 87-100

La lectura de estos y otros autores que se mencionarán en la bibliografía<sup>9</sup>, ayudaron a crear un marco conceptual que permitiera el análisis directo de las fuentes primarias que se han considerado fundamentales, es decir, aquellos artículos escritos por Alexandre Astruc, François Truffaut y Andrew Sarris que se han estudiado y analizado bien en la memoria o bien los anexos de este Trabajo de Fin de Grado.

En cuanto a Matt Zoller Seitz, él es el principal referente a la hora de analizar la obra de Wes Anderson. Este periodista texano ha seguido la trayectoria de Anderson desde el lanzamiento del corto *Bottle Rocket* (1994) y ha mantenido una estrecha relación con el director. Zoller ha realizado críticas, trabajos, ensayos, entrevistas, libros, documentales, etc. en los que ha analizado y estudiado los trabajos de Anderson así como su evolución e influencias. Aunque sus trabajos no se han publicado en español, sin embargo, sí que se han publicado en España y sus artículos se pueden consultar en Internet.

*The Wes Anderson Collection*<sup>10</sup> ha sido el volumen imprescindible a la hora de realizar este trabajo. En él, periodista y director charlan sobre todas las películas que había realizado hasta la fecha<sup>11</sup> y tratan elementos técnicos, de la realización, influencias de otros autores y reflexiones sobre el trabajo y la vida del director texano. También habría que destacar su serie de video-artículos en la que Zoller estudia las influencias en el cine de Wes Anderson y que aborda desde *Peanuts* a Salinger, Orson Welles, Truffaut, Scorsese o Hal Ashby.

Para Zoller, Wes Anderson es ya “el director americano más influyente de la generación post-baby boom.” Señala que “la suprema confianza en sus conocimientos de la historia del cine y la técnica, le hacen un clásico ejemplo de la suerte de directores que los críticos de *Cahiers du Cinéma* etiquetaron como ‘auteur’”<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> A pesar de no poder realizar una reseña más amplia debido al límite de caracteres, se considera adecuado destacar el artículo “La teoría de autor y el cine americano”

([www.miradasdecine.es/2015/12/la-teoria-de-autor-y-el-cine-americano.html](http://www.miradasdecine.es/2015/12/la-teoria-de-autor-y-el-cine-americano.html)) realizado por Antonio Castro en el que se aborda con gran precisión la teoría de Andrew Sarris, su enfrentamiento con Pauline Kael y la evolución de la teoría del primero.

<sup>10</sup> ZOLLER SEITZ, Matt, *The Wes Anderson Collection*. Abrams. Nueva York. 2013.

<sup>11</sup> El *Gran Hotel Budapest* fue estrenada en 2014, un año después de la publicación de este volumen. Recientemente se ha publicado un volumen extra titulado *The Wes Anderson Collection: The Grand Hotel Budapest* (Abrams. Nueva York. 2013) centrado en dicha película.

<sup>12</sup> ZOLLER SEITZ, Matt, *The Substance of a Style. A video series on Wes Anderson and his influences*. [www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-20131126](http://www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-20131126). Todas las traducciones hechas por el autor de este trabajo.



Dentro del contexto español, aunque la figura de Wes Anderson tiene una gran cantidad de referencias en Internet, a nivel académico el panorama es bastante pobre. A pesar de esto, hay que destacar artículos que surgieron a finales de la década pasada en los que se abordaban los aspectos visuales del lenguaje de la obra andersoniana<sup>13</sup>, aspectos teóricos sobre su vinculación a la mentalidad posmoderna<sup>14</sup> o su papel dentro de la industria hollywoodiense<sup>15</sup> entre otros. Obviamente, las principales revistas cinematográficas (desde las tradicionales *Fotogramas* o *Cinemanía* hasta las nuevas revistas digitales como *Magnolia* o *Miradas de Cine*) han ocupado sus páginas con críticas de los filmes estrenados y artículos que abordan su particular estilo.

---

<sup>13</sup> FERRERAS RODRÍGUEZ, José Gabriel y VERGILIO LEITE, Lucimiere, “A vueltas con la alfabetización visual: lenguaje y significado en las películas de Wes Anderson”, *I/C – Revista Científica de Información y Comunicación*, n. 5, Universidad de Sevilla, 2008, pp: 248-287.

<sup>14</sup> BLANCO BALLESTEROS, Paula, “El paradigma de la apropiación pop en Wes Anderson”, *Cuadernos de Documentación Multimedia*, Volumen 21, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp: 43-71.

<sup>15</sup> ORIA GÓMEZ, Beatriz, “The life independent with Wes Anderson”, Rubén Jerézaro Álvarez (ed.), *Periphery and centre II*, Asociación de Estudiantes de Filoxofía Inglesa AFI, Universidade de A Coruña, 2006. pp. 151-157

### **3. Wes Anderson (1969) como paradigma del autor cinematográfico.**

#### **3.1 Prefacio.**

A lo largo de la historia del cine ha habido una serie de directores que se han caracterizado por la repetición de unas ideas, imágenes y obsesiones concretas en toda su filmografía. La repetición de elementos ha convertido el cine de estos directores en un todo coherente de mundos propios que imitan a la realidad y que son fácilmente reconocibles por su homogeneidad temática, estética y técnica. En el caso de los directores-autores contemporáneos, quizás Wes Anderson es el más reconocible por dicha homogeneidad tanto técnica y estética (moda de los 60 y 70, colores planos y saturados, encuadres frontales, cenitales y perfectamente simétricos, y la presencia de determinados actores en prácticamente todas sus películas) como temática, ya que las relaciones familiares, la pérdida (ya sea de un ser querido o la pérdida del yo interior de sus personajes) y el paso, o mejor dicho, el no-paso de la niñez-adolescencia a la edad adulta son protagonistas en toda sus películas.

#### **3.2 La concepción de autor y Andrew Sarris: ¿cómo se definió el cine de autor?**

##### **¿Qué es el cine de autor?**

“¿Qué es un poeta en el cine? Es un director que crea su propio mundo, que no está interesado en reproducir el mundo tal y como es en realidad si no como él lo aprecia. Eso es lo que llamamos cine de autor”

Esta cita realizada por un director con un estilo tan propio como fue Andrei Tarkovski<sup>16</sup> sirve perfectamente para definir lo que se considera cine de autor. Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua en su versión web<sup>17</sup> el cine de autor sería “el cine realizado por un director que además es guionista y procura imprimir a su obra un estilo propio”. Ambas definiciones, por tanto, coinciden en que el cine de autor sería

---

<sup>16</sup> Andrei Tarkovski: *un poeta en el cine* (Donatell Baglivo, 1984).

<sup>17</sup> Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua: [www.dle.rae.es/?id=9FsbsGu](http://www.dle.rae.es/?id=9FsbsGu) [fecha de consulta 19 de marzo de 2016]

aquel que se entiende como materialización de la visión e interpretación de la realidad que posee un director.

### **¿Existe un concepto previo de autor?**

El concepto de autor cinematográfico puede rastrearse desde el cine de Méliès, el ‘film d’art’ o el Expresionismo Alemán. Sin embargo, distaba de lo que posteriormente definirían los intelectuales de *Cahiers*.

Hasta 1920, el cine era concebido como resultado de un colectivo y no como el de una individualidad, era por tanto la productora la máxima creadora de la obra puesto que ella era la que aportaba el dinero para su realización.<sup>18</sup> La productora era la entidad responsable de una obra y contrataba a una serie de profesionales, entre los que se encontraba el directo, para su realización.<sup>19</sup> Esta visión dio lugar al llamado sistema de estudios o productoras que se desarrolló en Europa durante el período anterior a la I Guerra Mundial, mientras que en EEUU se extendió desde el mismo origen de Hollywood (en torno a 1912) hasta 1960. A este periodo se le ha denominado Hollywood Clásico y en él surgieron las ‘majors’ como Metro Goldwyn Mayer, Fox o Warner.

Otra visión del cine como resultado de un autor colectivo se encontraba en la recién creada URSS. El rechazo a la individualidad del régimen comunista hacía imposible el ensalzamiento de dicha individualidad por lo que el cine nacía del pueblo y la patria. A pesar de esto, críticos e intelectuales extranjeros valoraban a algunas figuras soviéticas como Serguéi Eisenstein o Vsélodov Pudovkin. Sin embargo, el propio Eisenstein rechazaba esta valoración, lo que le granjeó críticas como las de René Clair quien afirmó que “si el *El Acorazado Potemkin* está hecho por el pueblo, *El fin de San Petersburgo* lo está igualmente. Sin embargo, hay un estilo Eisenstein en el primero y un estilo Pudovkin en el segundo, muy diferente el uno del otro, lo que no habría

---

<sup>18</sup> Aun hoy este conflicto entre director y productora se mantiene. Sirvan como ejemplo los enfrenamientos entre Nicholas Cage, el director Paul Schrader y el productor Nicholas Winding Refn con la productora Lionsgate ya que esta última montó la película *Dying of the Light* (Schrader, 2014) sin contar con el director, con lo que el resultado dista de lo que pretendían los creadores. Un conflicto muy similar a lo ocurrido con el director Josh Trank, quién criticó duramente en Twitter el resultado de su película, *Los 4 Fantásticos* (Trank, 2015), debido a las imposiciones de Fox en el montaje final.

<sup>19</sup> Actualmente, suelen ser las productoras quienes poseen los derechos de explotación de las películas, mientras que los directores y guionistas únicamente tienen derechos morales.

ocurrido si el mismo ‘pueblo’ fuera el autor de los dos films.”<sup>20</sup> Esta cita permite observar que ya desde una época muy temprana existía un enfrentamiento entre los que ensalzaban al autor individual y los colectivistas.

Por otro lado, usando el mundo del teatro como referencia, surgió el concepto de autor literario, es decir, el autor de una obra cinematográfica era el guionista puesto que era él quien creaba la historia y el director era únicamente un coordinador encargado de realizar la puesta en escena.

Para poder reconocer a un autor individual en estos primeros momentos de la historia del cine habría que recurrir a casos como el de Georges Méliès que era productor, guionista, director, atrezzista y hasta actor de sus películas; y otros polifacéticos creadores como Charles Chaplin, René Clair o Robert Bresson.

### **¿Cuándo surge el concepto moderno de cine de autor?**

Este concepto surgió a raíz de un artículo de Alexander Astruc llamado *El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo* (1948). En él, vaticinaba la consolidación del cine como un lenguaje artístico pleno sustentado por un director que dejase de ser un mero realizador para ser un autor que vuelca su mensaje a través de la cámara y la ‘mise en scène’ igual que hace un escritor con una estilográfica. Desde 1951, las críticas, análisis y reflexiones publicados en *Cahiers du Cinema* por críticos-cineastas como André Bazin, François Truffaut<sup>21</sup>, Eric Rohmer o Jean-Luc Godard revolucionaron el concepto de cine así como su forma de verlo y valorarlo. A partir de este momento, el cine recibió un respaldo intelectual que hacía que las películas se percibiesen como una forma de expresión del director, al igual que una escultura o una pintura reflejaba una expresión del pintor y del escultor. Esta teoría fue rápidamente absorbida por las corrientes europeas denominadas como Nuevos Cines como el ‘Cinema Nuovo’ italiano, la ‘Nouvelle Vague’ francesa o el ‘Free Cinema’ inglés. Todas estas corrientes tenían además unas tendencias estéticas y vinculaciones sociopolíticas comunes.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> CLAIR, René, “Cinémas d’hier, cinéma d’aujourd’hui.” París, Gallinard, 1970, pp.63-64, citado por Gubern, Román, “Prólogo”, Sanderson, John (coord.), *¿Cine de autor?...*, p 16.

<sup>21</sup> Su texto *Una cierta mirada sobre el cine francés* es considerado como el espaldarazo definitivo a la teoría de la política de autores que venía defendiendo la *Cahiers*.

<sup>22</sup> Los principales textos de la política de autor son analizados en el punto 6.1 *Qué son la cámara-stylo y la política de autores*.

Posteriormente, este concepto se expandió a EEUU gracias al artículo *Notes on the auteur theory in 1962* publicado por Andrew Sarris y consolidado por la primera generación de cineastas estadounidenses formados en la universidad. Estos directores conocían la teorización de autor y querían convertirse en uno de ellos mientras que a la vez respondían a las exigencias de mercado, industria y espectáculo que venía imponiendo Hollywood desde la década de los 20.

En el ámbito académico e intelectual, esta visión del autor-demiurgo fue ya cuestionada por Bazin en *De la política de los autores* (1968) y se considera superada gracias a las teorías estructuralistas y post-estructuralistas que surgieron tras artículos como *La muerte del autor* de Roland Barthes en 1968 o *Signos y significados del cine. La teoría de autor* (1972) de Peter Wollen. A pesar de esto, esta consideración del autor sigue vigente especialmente en la crítica fílmica y es el eje en torno al que giran los grandes festivales y premios cinematográficos.

### ***Notes on the Auteur Theory in 1962: el autor cinematográfico según Andrew Sarris***

Andrew Sarris en *Notes on the auteur theory on 1962* toma como base la ‘politique des auteurs’ desarrollada por la crítica francesa para construir su teoría del autor cinematográfico. En dicha teoría afirma que el autor es aquel que mantiene una coherencia estilística a lo largo de su trayectoria y que además de ser director, es guionista y tiene conocimientos técnicos de todos los aspectos que rodean una película.

Al comienzo de su artículo, Sarris expone que él simplemente va a partir de los postulados de la política de autores que habían desarrollado los críticos de *Cahiers du Cinema*, especialmente Truffaut. A continuación, se muestra en cierto modo de acuerdo con Ian Cameron, quien en su artículo *Films, Directors and Critics* publicado en la revista *Movie* en 1962 comenta que “la hipótesis que subyace en todos los textos de *Movie* es que el director es el autor del film, la persona que le da una cualidad distintiva. Aunque existen muchas excepciones [...]. Con todo, aceptamos el cine de directores, aunque sin los extremos de la ‘politique des auteurs’, que hace difícil pensar que un mal director haga un buen film y del todo imposible pensar que un buen director haga uno malo”

A partir de esta introducción, Sarris comienza a desarrollar su ‘auteur theory’. Primeramente señala que una buena película no es únicamente obra de un buen director, sino que puede haber directores mediocres que hayan dirigido grandes películas gracias al ‘casting’ de actores o al trabajo de los profesionales técnicos y de los productores. Por esto, la primera premisa de su teoría de autor es que para ser considerado como tal, el director ha de tener unos sólidos conocimientos técnicos que destaquen en pantalla.

El segundo criterio de valor en su teoría es que en el film debe poder distinguirse la personalidad del autor. “El aspecto de la película debe tener relación con la forma en la que el director piensa y siente”, es decir, el director debe mostrar unas señas de identidad en su estilo que serán su firma en las películas que realice. Afirma que en este sentido “los autores estadounidenses son mejores que los extranjeros ya que están forzados a expresar su personalidad a través del tratamiento visual del material por encima de la literatura que éste contiene”. Resalta que esta afirmación se debe a que mientras los europeos suelen volcar en pantalla sus propios guiones, los americanos en la mayoría de ocasiones tienen un peso menor en la literatura de la película y por tanto su huella ha de apreciarse más fuertemente en el apartado visual. Por este motivo pone el ejemplo de que el sentido abstracto de George Cukor es mayor que el de Ingmar Bergman, “cuya técnica no puede igualar su sensibilidad”. Algo similar a Bergman dice de Billy Wilder y Joseph Mankiewicz de los que afirma que carecen de la maestría adecuada. Por el contrario, defiende las figuras de Douglas Sirk y Otto Preminger quienes revelan en cada trabajo su “consistencia estilística”.

El último punto que sostiene la teoría de autor de Sarris se refiere a algo que denomina como “significado interior [...] la gloria final del cine como un arte”. Este “significado interior” provendría de la tensión entre la personalidad del director y su material. Afirma que es lo que Alexander Astruc definió como ‘mise en scène’ (puesta en escena) pero también lo que Truffaut llamó “la temperatura del director en el set”, un elemento que Sarris define como un algo místico “un ‘alma’ intangible que diferencia entre una personalidad y otra, aunque el resto de las cosas sean iguales”. Es decir, el autor dota a la película de una huella y una atmósfera totalmente personal e inimitable que trascienden al propio estilo y a la técnica.

A aquellos directores cuyo trabajo carezca de este “significado interior” los denominará “cuasi chimpancés”<sup>23</sup> al final del artículo ya que considera que un director no puede limitarse a rodar el guión sino que ha de imprimirle su personalidad, mostrar sus conocimientos técnicos y poseer ambición artística.

Las tres premisas de la teoría de autor, afirma, deberían verse como tres círculos concéntricos en los que la técnica sería el exterior, el estilo el círculo intermedio y el significado interior sería el círculo central. Por todo, esto el director será designado como un técnico, un estilista y un ‘auteur’. Sin embargo, el director podría partir de cualquiera de los tres círculos para, a lo largo de su trayectoria, ser reconocido como un autor. Para ilustrar esto pone una serie de ejemplos:

- Dice que Godard considera que Luchino Visconti había evolucionado desde ser un ‘metteur en scène’<sup>24</sup> hasta ser un autor mientras que Roberto Rossellini realizó el camino inverso.
- Afirma que Vincente Minelli fue un estilista antes de reconocerse como autor
- Por último, señala al aragonés Luis Buñuel como uno de los poquísimos autores que ya ejercían como tal cuando aún no dominaban la técnica y el estilo.

Para finalizar, Sarris señala que la teoría de autor está en un flujo constante ya que directores que en su momento no son considerados autores, podrían serlo en el futuro<sup>25</sup> y realiza una lista con veinte directores que él considera autores entre los que se encuentran Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, W. D. Griffith, Eisenstein o Buñuel.

A pesar de la rápida aceptación que tuvo esta teoría, inmediatamente surgieron también voces discordantes como las de Pauline Kael. En el artículo *Circles and Squares*<sup>26</sup>, Kael rechaza en un tono muy duro los postulados de Sarris sobre la política de autores ya que los considera vagos, totalmente subjetivos, nacionalistas y que convertían la fórmula francesa en algo totalmente rígido. El conflicto entre Kael y Sarris dividió a gran parte de la crítica estadounidense durante los últimos treinta años del siglo XX y sus

---

<sup>23</sup> Estos directores que se limitaban a realizar la película eran también defenestrados por la crítica europea que los llamaban ‘metteurs en scène’ (director de escena)

<sup>24</sup> Término usado por los críticos vinculados a *Cahiers du Cinéma* para referirse a aquellos directores cuya acción se limitaba a trasladar el guión a imágenes sin dejar en ella su propio estilo o visión del guión.

<sup>25</sup> El propio Andrew Sarris reconocerá en el futuro a Billy Wilder como un autor a pesar de haberle negado esta distinción en este artículo.

<sup>26</sup> Publicado en *Film Quarterly*, n. 3 en 1963.

enfrentamientos llegaron hasta el punto de alcanzar cotas verdaderamente altas de agresividad y posturas cada vez más radicalizadas de sus respectivos planteamientos.

### **3.3 El estilema de Wes Anderson.**

Wes Anderson es uno de los directores cinematográficos más importantes de la actualidad debido a su reconocible estilo visual y su particular mundo. Las características de su cine han hecho que a pesar de tener una corta trayectoria (su ópera prima, *Bottle Rocket*, fue estrenada en 1998) su estilo sea ya tenido en cuenta por los nuevos creadores audiovisuales. En sus trabajos se han ido observando una serie de temas e imágenes constantes que le han ayudado a crear un lenguaje totalmente reconocible por su particularidad. Además, hace gala de unos amplios conocimientos del medio y de la cultura popular de masas con constantes referencias a movimientos cinematográficos como la ‘Nouvelle Vague’, la música pop europea de los 60’s, la historia de la fotografía y de la televisión....

El reconocimiento que Anderson ha recibido a lo largo de toda su trayectoria por parte de las ‘majors’ y el mantenimiento de su estética e ideología, lo han situado en una posición confusa en la industria hollywoodiense puesto que trabaja con unos grandes presupuestos que le permiten contratar a grandes estrellas y, a la vez, más allá de los resultados económicos más o menos positivos de sus películas, ha conseguido mantener una total independencia creativa que es más propia del circuito alternativo.

#### **La “marca” Wes Anderson.**

##### **Temas y géneros**

Sus películas no pueden etiquetarse dentro de los cánones tradicionales de género puesto que bajo su estética ‘naïf’, son filmes lo suficientemente dramáticos para no ser considerados comedia y, a la vez, son lo suficientemente cómicos para no ser considerados drama. Anderson realiza una reinterpretación caricaturesca de los géneros cinematográficos tradicionales: cine negro (*Bottle Rocket* y *Fantástico Sr. Fox*), ‘school-movie’ (*Rushmore*, *Moonrise Kingdom*), melodrama familiar (*Los Tenenbaun*, *Life Aquatic*, *Viaje a Darjeeling*), cine clásico y ‘buddy movies’ (*El Gran Hotel Budapest*)



Aunque sus películas presentan tramas muy diferenciadas, se observa en todas ellas la aparición de una serie de subtramas inamovibles que comparte con otros directores de su generación como Sofia Coppola (*Lost in Translation*, 2003), Zach Braff (*Algo en Común*, 2004), Noah Baumbach (*Una historia de Brooklyn*, 2005) o Spike Jonze (*Her*, 2013) entre otros. Dichas subtramas giran alrededor de los problemas de identidad de sus personajes, lo que les dificultan el establecimiento de una relación emocional con su entorno social y familiar. Generalmente, el origen del conflicto se encuentra en familias disfuncionales con ambientes desestructurados marcados por la separación (Anderson es hijo de divorciados) lo que genera padres ausentes e hijos que reclaman a la vez su independencia y la atención de sus progenitores.

### **Los mundos andersonianos**

Las películas de Wes Anderson se encuentran ambientadas en versiones deformadas de la realidad. Dichas realidades, que se perciben como mundos amables, se nutren de la idealización del director de lugares como un motel, Nueva York, India, la Centroeuropa de entreguerras, los colegios elitistas, la vida de un oceanógrafo famoso o una colonia de Boys Scouts.

Los mundos que crea Anderson se suelen encontrar en una localización espacio-temporal difusa con elementos de la moda y la vida de los 60 y 70 en EEUU (a excepción del Gran Hotel Budapest cuya trama principal ocurre en el período de Entreguerras en Europa) pero a la vez son reflejo de los comportamientos humanos en las sociedades contemporáneas.





**1: Fotogramas de *Viaje a Darjeeling* (pág. ant.), *Moonrise Kingdom* y *El Gran Hotel Budapest***

Esta revisión o reinterpretación andersoniana de la estética de los 60's-70's está marcada por la constante presencia de elementos analógicos en pantalla (vinilos, cassettes, tocadiscos, cámaras de fotos analógicas, etc.) así como música pop rock de la 'British Invasion' (The Kinks, Rolling Stones, The Beatles...) o la 'chason française' (Serge Gainsbourg, Joe Dassin...). También el vestuario de los personajes remite al espectador a esa época, basta mencionar el look 'beatnik' de Margot Tenenbaum y Suzzy Bishop, el parecido de Richie Tenenbaum con el tenista Björn Borg, el parecido de Jack Whitman a la banda Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (banda alter ego de The Beatles) o la ambientación de *Moonrise Kingdom*, que Anderson sitúa en un verano de 1965 en Nueva Inglaterra (EEUU), entre otros ejemplos. Finalmente, uno de los elementos que más ayudan al espectador a introducirse en estos mundos 'vintages' es el

uso de una fotografía cinematográfica marcada por los planos tonos pastel que remiten a las fotos en color envejecidas, las imágenes Polaroid o, más recientemente, a los filtros de la red social Instagram.



## **2: Margot Tenenbaum. *Los Tenenbaums*.**

Por otro lado también habría que destacar el lugar en el que se desarrolla la acción. Anderson otorga una gran importancia a la ubicación de sus filmes de tal forma que la convierte casi en un personaje más. Su forma de tratar el entorno recuerda al retrato que Allen o Scorsese, cada uno con su particular estilo, hacen de Nueva York. Sea un motel, una academia escolar, una casa familiar, un barco de investigación científica, un tren indio, un campamento de 'scouts' o un hotel centroeuropeo, todos ellos tienen su propia historia y personalidad que Anderson se encarga de mostrar dejando pequeñas pistas a lo largo de los filmes.

Hay en el director texano además un gusto que se aprecia en casi todas sus películas por mostrar estas construcciones como si de una casa de muñecas se tratase. Recurre para ello a unos movimientos de la cámara en los que recorre los espacios como si el espectador abriera una casa de muñecas y pasease sus ojos por cada habitación. El mejor ejemplo de esto se observa en *Life Aquatic* cuando Steve Zissou presenta al Belafonte, su barco. Para la película se compraron dos barcos gemelos en mal estado, uno de los cuales sirvió para las escenas de exterior y el otro se dispuso en un set de rodaje. Usando una grúa, Anderson recorre cada departamento del barco mientras la voz en off de Zissou explica con que va equipado. Otros ejemplos destacados son los 'travelling' que Anderson realizan por los vagones del tren en *Viaje a Darjeeling* en donde se ven a todos los personajes del film y del corto *Hotel Chevalier*; y el presente en *Moonrise Kingdom* en el que recorre todas las estancias de la casa familiar.



### 3: El Belafonte de *Life Aquatic*

#### Los personajes.

Los personajes protagonistas de Wes Anderson suelen presentar graves crisis existenciales que tienen como raíz un evento traumático del pasado como la muerte de un ser querido (la muerte de la madre de Max Ficher en *Rushmore* o la del padre de los hermanos protagonistas de *Viaje a Darjeeling*), una ruptura amorosa (Richie Tenenbaum se retira del tenis al enterarse del matrimonio de su hermana adoptiva y *Hotel Chevalier* narra el último encuentro entre Jack y su exnovia lo que marcará a su personaje en *Viaje a Darjeeling*) o una crisis ante la llegada de la madurez (el Sr. Blume en *Rushmore*, Royal Tenenbaum en *Los Tenenbaums*, Steve Zissou en *Life Aquatic* o el Sr. Fox en *Fantástico Sr. Fox*). Estos personajes, además, son conscientes de su excentricidad y solo a través de un hecho traumático o místico consiguen redimirse parcialmente.

Surgen a raíz de estos hechos unos personajes como los de Dignam, Max Ficher, Royal y Chas Tenenbaum, Steve Zissou o los hermanos Whitman, que son inseguros, melancólicos, inadaptados, con carencias emocionales, extravagantes, narcisistas y controladores. Ellos tratan de subordinar la realidad que les rodea a favor de sus propios intereses sin importar que el resto de personajes no quieran participar de ella como en los casos de la Señorita Cross en *Rushmore*, Chas (que crea una realidad propia para sus hijos mientras rechaza la de su padre) y Etheline Tenenbaum o de Peter y Jack Whitman en *Viaje a Darjeeling*. Por lo general, Anderson hace que estos personajes se escuden tras unas máscaras metafóricas que oculten su dolor y melancolía ya sean unas gafas de



sol del padre, unas vendas que no solo representan heridas exteriores si no también interiores o unas frondosas barba y melena.



**4: Dignam, Max Fischer, Herman Blume, Royal y Chas Tenenbaum,  
Steve Zissou, Sr. Fox y Monsieur Gustave.**

Es también omnipresente una especie de síndrome de Peter Pan que afecta a la mayoría de personajes adultos puesto que en ellos se aprecian comportamientos infantiles que son reflejo del miedo al desarrollo vital. Esto ha hecho que muchas voces afirmen que los personajes de Anderson son “niños en el cuerpo de adultos”. Sirve como ejemplo de esto el comportamiento del Sr. Blume quien tiene una guerra de travesuras con el quinceañero Max en *Rushmore* debido a que ambos están enamorados de la misma mujer, las disputas en la cabina del tren de los hermanos Whitman de *Darjeeling*, los robos del Sr. Fox en las granjas o como Monsieur Gustave, de *El Gran Hotel Budapest*,

se enfrenta al ejercito invasor en el tren igual que un niño lo haría frente a un grupo de matones en el recreo.

En el otro lado, Anderson no duda en otorgar la madurez a los niños, pues son ellos los que en muchos casos se comportan como deberían hacerlo los adultos. Este comportamiento infantil remite sin remedio a los niños protagonistas de *Carlitos y Snoopy* o *Mafalda*, quienes guardan una gran similitud con el sensato botones Zero en *El Gran Hotel Budapest* o los niños



#### **5: Fotograma *Moonrise Kingdom***

enamorados de *Moonrise Kingdom*, cuyas formas y diálogos sobre el amor y la vida muestran la intelectualidad de alguien con más experiencia vital.

Muy reseñable es también el papel que otorga Anderson a “sus” madres. Ellas son el núcleo familiar y se muestran como inteligentes y protectoras pero a la vez buscan que sus vástagos, y ellas mismas, puedan desarrollarse de forma libre. No son la madre de familia tradicional sino que, aunque trabajen dentro de casa como la Sra. Fox, son independientes. En este sentido cabe destacar especialmente los tres papeles de Anjelica Houston en *Los Tenenbaum*, *Life Aquatic* y *Viaje a Darjeeling*. En ellas, la actriz interpreta al que parece ser el único personaje con algo de sensatez dentro del mundo de la película. Son personajes de gran fuerza interior pero también poseen una sabiduría inherente que las dota de cierto misticismo (esto último se puede percibir especialmente en la Señora Whitman de *Viaje a Darjeeling*).

#### **La narrativa.**

La estructura narrativa en las películas de Wes Anderson sigue los cánones clásicos de inicio, nudo y desenlace. Lo novedoso en él se encuentra en que son varias las películas (*Los Tenenbaums*, *Fantástico Sr. Fox*, *El Gran Hotel Budapest*) cuya narrativa se ha construido siguiendo un esquema por capítulos como si de un libro se tratase. Anderson comienza estas películas con un libro abriéndose para que sea leído por el espectador e

introduce cada capítulo con un elemento gráfico: bien con un rótulo sobreimpreso en la escena o bien mostrando directamente la primera página del capítulo del libro como en *Los Tenenbaums*. Dicha importancia literaria se hace también evidente a través de la figura de un narrador omnisciente que introduce a los personajes y sus acciones como así ocurre en *Los Tenenbaums*, *Moonrise Kingdom* o *El Gran Hotel Budapest*.

Sus películas además incluyen toda una serie de rupturas en el ritmo narrativo que en algunas de ellas dificultan el desarrollo de la historia puesto que Anderson reduce el ritmo de la acción al mínimo para profundizar en aspectos psicológicos y emotivos de sus personajes, cuyo proceso de formación-renovación de su identidad es más importante que la trama. Esto ha hecho que algunos críticos le achaquen una cierta inconsistencia narrativa debido a la aparición de subtramas que no llevan a ninguna parte. Quizá esto sea intencionado por parte del propio director. El ejemplo más señalado de dicha inconsistencia es *Life Aquatic*, una película que Anderson guionizó con Noah Baumbach, quién ha dirigido sendos filmes a los que se les achaca el mismo punto flaco, *Una Historia de Brooklyn* (2005) y *Frances Ha* (2013).

Los diálogos son extremadamente concisos y directos, al punto de que es más importante la forma en la que se manifiestan los personajes que lo que expresan. Este hecho se puede aplicar a la globalidad del cine de Wes Anderson: el continente prevalece sobre el contenido.

### **La imagen: color, planos, el encuadre y la cámara.**

Si hay un elemento que de verdad define el cine de Wes Anderson es sin duda la construcción de sus imágenes. El “envase” en el que envuelve a su narrativa es lo que dota a la cotidianeidad de sus historias de un aura artificial, como si fueran un cuento o una fábula, que las hace especiales. Este libro de estilo es lo que lo ha convertido en un autor tan reconocido ya sea en sus trabajos publicitarios, en sus largometrajes, en sus cortometrajes o incluso en sus incursiones en otras manifestaciones como el interiorismo (Bar Luce de la Fondazione Prada). A pesar de que Anderson tiene gran parte del merito en la construcción de su iconografía, sería injusto no mencionar a Robert David Yeoman, el director de fotografía con el que ha trabajado en casi todas sus películas.



### 8. Fotogramas de *El Gran Hotel Budapest* y *Hotel Chevalier*

El color es quizás el primer elemento que llama la atención de las imágenes andersonianas. Tanto es así, que cada una de sus películas tiene una paleta cromática propia que la identifica sin dar lugar a error; así los tonos ocres protagonizan *Los Tenenbaums*, los azules *Life Aquatic*, los azules y amarillos protagonizan *Viaje a Darjeeling* y *Moonrise Kingdom*, los colores otoñales (rojo, amarillo y marrón) a *Fantástico Mr. Fox* y los tonos rojos, rosas y violetas hacen lo propio con el *Gran Hotel Budapest*.

El cuidado que otorga Anderson a las paleta de colores es similar al que un pintor le daría en una de sus obras ya que no lo usa solo como un accesorio, sino que el color es también una forma de mostrar el mundo interior de un personaje. Sirva como ejemplo la escena del intento de suicidio de Richie Tenenbaum. Mientras el resto de la película está marcada por la omnipresencia de colores ocres y pastel, en esta escena Anderson opta



por los tonos azules oscuros para reflejar el momento de desesperación por el que pasa el personaje. Esta homogeneidad cromática en la escena solo se ve rota por dos elementos: el gris de la cuchilla con la que Richie se afeita y se raja los brazos y el rojo de su sangre manando.

Anderson planifica cada encuadre de sus películas como si fueran un ente individual, como si cada uno fuese una fotografía que forma parte del gran álbum que es la película. Sus encuadres están marcados por un minucioso detallismo en el que absolutamente nada queda al azar. El encuadre andersoniano característico es una composición frontal en la que predominan el orden, la estabilidad, la simetría y la proporción.

La frontalidad de sus imágenes remite al escenario de un teatro. Dicho gusto por lo teatral hace que en muchas ocasiones muestre directamente una obra de teatro o un escenario en sus películas. Por ejemplo, en *Rushmore* hay presentes una representación de una escena de Sépico y una obra de teatro dirigida por Max Fischer ambientada en la guerra de Vietnam, en *Los Tenenbaun* al final se muestra un teatro en el que Margot presenta su obra o en *Life Aquatic* empieza con Steve Zissou hablando desde un escenario.

Por otro lado, es destacable también la fijación del director texano con la simetría. La frontalidad de los planos se ve acrecentada por el perfecto equilibrio que se encuentran en ambas mitades de la pantalla. Esta obsesión simétrica se traslada a la puesta en escena de los personajes en la pantalla, a los que Anderson dispone bien en el centro o bien en extremos separados. Esta simetría no solo se ve en el mismo plano ya que en ocasiones enfatiza esta simetría mediante la disposición de un objeto (árbol, farola, puerta, columna) que divide la pantalla y sitúa a cada personaje a un lado de dicho objeto. Un ejemplo de esto se puede encontrar en *Los Tenenbaums*, en una conversación que mantienen Royal y Etheline Tenenbaum en la que ella descubre la enfermedad de él. Anderson separa a ambos personajes por un árbol y los sitúa en diferentes planos. De esta forma sitúa a los personajes separados pero en espacios clónicos para conseguir transmitir al espectador la distancia emocional que separa a ambos. Otro ejemplo muy similar se produce en la escena de la comida que mantienen Monsieur Gustave y Madame D en *El Gran Hotel Budapestse* en este caso separados por la mesa.



### 9. Simetría y frontalidad. (Fuente: Wes Anderson // Centered)

Sus diálogos se resuelven visualmente mediante planos contra planos totalmente frontales, de esta forma sitúa al espectador en el lugar de uno de los conversadores. Estos encuadres se toman desde un plano medio que da un protagonismo especial al contexto en el que se encuentra el personaje y a la vez ayuda a mostrar su expresividad. Mediante esta construcción visual busca establecer entre el espectador y el actor una especie de diálogo en el que se miran cara a cara. En ocasiones opta por planos de perfil con cada personaje en una mitad de la pantalla y separados por un punto de fuga en el centro de la imagen.

Los escasos primeros planos que usa el director sirven para enfatizar un momento absurdo, como cuando el Sr. Tejón y el Sr. Fox quedan con los ojos en espiral, o para incrementar la tensión dramática, por ejemplo al final de *Bottle Rocket* cuando Dignan se da cuenta de que Anthony y Bob no pueden sacarlo de la cárcel. Esta escena además utiliza el 'slow-motion' para remarcar el momento en el que el Dignan cae en que va a cumplir su condena.

La artificialidad de la imagen andersoniana a la que tanto se alude a lo largo de este trabajo no solo procede de la cuidada paleta de colores, la disposición de elementos o la estética ‘vintage’ sino que también se percibe en cómo el director quiere que el espectador vea sus películas. En la grabación Wes Anderson opta la mayoría de las veces por grandes angulares, también llamados focales cortas, que deforman la imagen, especialmente en los márgenes del encuadre. Esto es debido a que el uso de estas focales en espacios reducidos curvan las líneas horizontales de la imagen dándole un aspecto extraño, que sutilmente aleja al mundo de la película de la realidad.

Para Wes Anderson los objetos que portan sus protagonistas no son solo un elemento accesorio, son algo que los identifica y ayudan a construir su personalidad. Es por ello que en muchas ocasiones opta por un tipo de plano cenital sobre objetos como mapas, libros, maletas, comida, etc. que ponen al espectador en los ojos de un personaje. De esta forma muestra en pantalla una especie de composición de bodegón en la que se puede ver la mano del personaje poniendo un vinilo en un tocadiscos para escuchar música como en *Los Tenenbaums*, organizando una maleta como en *Hotel Chevalier*, viendo como le son servidas unas bandejas de comida en *Viaje a Darjeeling* o mostrando una libreta con anotaciones como en *Bottle Rocket*.



## 10. Planos cenitales en *Los Tenenbaums* y *Viaje a Darjeeling*

A Anderson también se le ha reconocido como un prodigio técnico por su uso de la cámara. A pesar de no realizar maniobras muy elaboradas o innovadoras, los movimientos que realiza con ella dotan a sus películas de una gran vitalidad ya que son breves movimientos que aportan dinamismo a la escena. Anderson suele situar una cámara sobre unos raíles o una grúa con la que se va moviendo por el set para seguir a los personajes o realiza barridos con la cámara en los que muestra el contexto en el que

se desarrolla la acción. Mediante estos movimientos dirige la mirada del espectador a través de la terraza del bar y a la carrera de coches en *Castello Castelvani*, un corto que realizó para Prada.

Otros ejemplos destacados de ‘travelling’ con los que recorre el escenario se encuentran al final de *Viaje a Darjeeling* cuando los hermanos suben al tren, recorriendo las dependencias del Belafonte en *Life Aquatic* y de la casa de Suzzy en *Moonrise Kingdom* o en la representación del primer robo de una granja que aparece en *Fantástico Sr. Fox*.



**11: Fotograma *Viaje a Darjeeling***

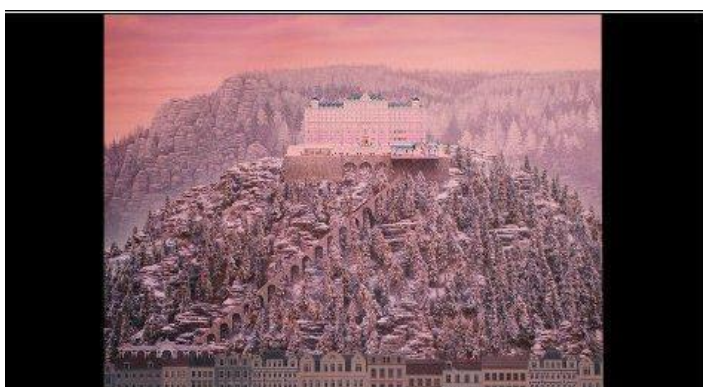
Anderson también realiza vertiginosos movimientos de zoom para acercarse o alejarse a sus objetivos como cuando Suzzy está en lo alto de faro en *Moonrise Kingdom* o cuando los hermanos Whitman pasean por el mercado de una ciudad de la India.

Aunque cada vez menos, el ‘slow-motion’ también ha sido una de las características que han definido al estilo Anderson. El uso de la cámara lenta incrementa la carga emotiva de la secuencia ya que permite que el espectador preste más atención a las emociones que transmiten los espectadores. Una de las secuencias a cámara lenta más recordadas es el primer encuentro en pantalla de los adultos Richie y Margot Tenenbaun que va acompañada de una pieza musical.

También valdría la pena destacar cómo se atreve a jugar con la relación de aspecto de la imagen en pantalla. El primer ejemplo de estos juegos es *Life Aquatic* que fue rodada con un formato de CinemaScope (1:2,35), un formato que tradicionalmente se ha utilizado en los ‘western’ y películas de corte épico pero que Anderson usa en una



comedia lo que da a la imagen un aspecto alargado horizontalmente generando un ‘glorioso oximorón: comedia épica.’<sup>27</sup> En el *Gran Hotel Budapest* es donde hasta el momento ha llevado más lejos tanto estos juegos como su estilo. En esta película Anderson establece tres líneas narrativas rodada cada una con un formato diferente: el normal 2.35:1 para los 80’s, el 1.85 para los 60’s en el decadente Gran Hotel Budapest y el denominado ratio de la Academia, 1.33:1 que usaban las películas del Hollywood clásico para narrar la acción principal a comienzos del siglo XX.

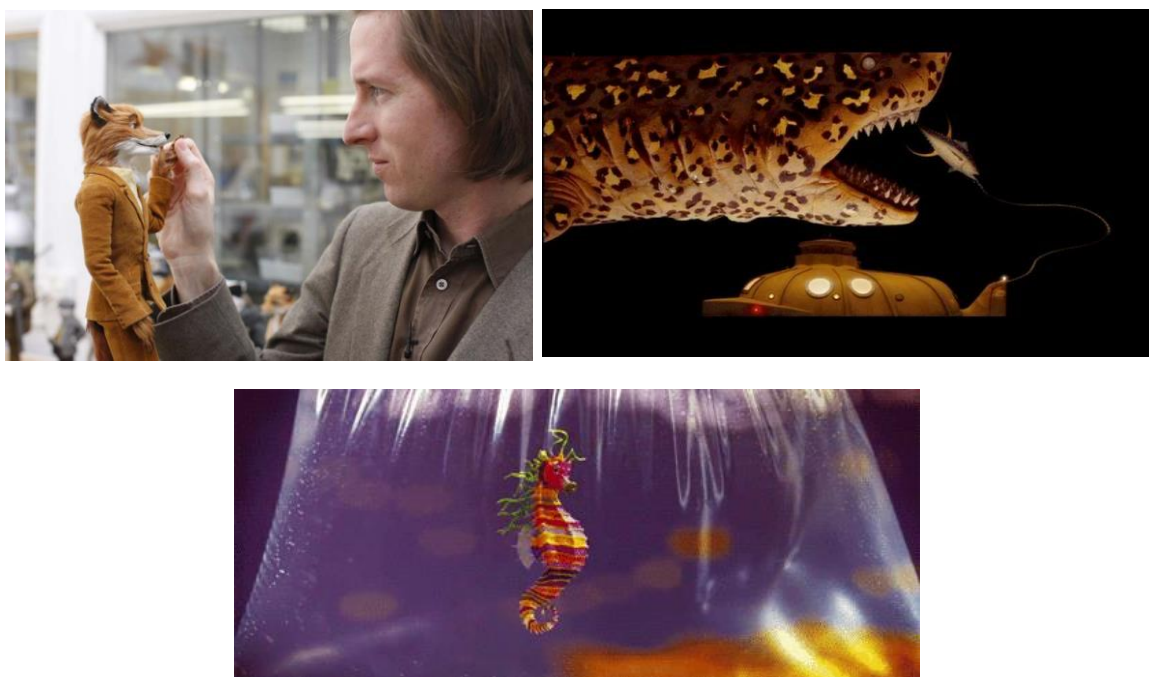


## 11. Ratios usados en el Gran Hotel Budapest. 2.35:1, 1.85 y 1.33:1

---

<sup>27</sup> ZOLLER SEITZ, Matt, *The Wes Anderson....* p. 92

Finalmente, habría que destacar también el peso de la animación en el trabajo de Wes Anderson. La primera vez que usó esta técnica fue en *Life Aquatic* para recrear la extraña fauna que estudia Steve Zissou, ya que buscaba darles un aspecto manifiestamente irreal a los animales. Este primer paso fue continuado con *Fantástico Sr. Fox*, una película rodada completamente en stop-motion que le llevó tres años de trabajo. En el *Gran Hotel Budapest* realiza pequeñas maquetas de papel-cartón del Gran Hotel y en ocasiones las anima como en la escena del tranvía que asciende por la montaña.



**12. Anderson junto al Sr. Fox y fotogramas de *Life Aquatic***

#### 4. Conclusiones.

Este Trabajo de Fin de Grado giraba en torno a las teorías del autor cinematográfico usando como ejemplo a Wes Anderson. Tras haber visto el origen de las políticas de autor en la Francia de la década de 1950 y su desarrollo por parte de Andrew Sarris y aun reconociendo que la teoría de autor tiene sus puntos flacos, no se puede negar que dicha teoría es la que ha marcado, y probablemente marcará, las pautas para los estudios de los grandes directores de la historia del cine.

Como se puede observar en el desarrollo de la memoria, los tres círculos que Andrew Sarris decía que debía poseer un autor para ser considerado como tal (dominio técnico y conocimiento del medio cinematográfico, estilo identificable y coherente a lo largo de su trayectoria; y alma interior en su filmes) son cumplidos por Wes Anderson.

Su reconocible lenguaje audiovisual definido por la frontalidad, la simetría de sus encuadres, el ‘slow motion’, la homogeneidad cromática, los movimientos de cámara y las influencias que se atisban en sus filmes, muestran que Anderson es un perfecto conocedor tanto de la técnica y la teoría como de la historia del cine.

Sus historias son una mezcla de géneros y estilos que reflejan el mundo real puesto que en sus mundos de apariencia ‘naïf’, vitalista, retro y artificial, habitan personajes extraños e histriónicos, que como las personas reales, albergan dudas por saber quienes son y que futuro les aguarda, miedos que dificultan la interacción con su entorno y traumas por eventos que les han marcado. Esto las dota de un carácter propio reflejo del pensamiento del realizador.

A pesar de no haber realizado aun ni diez películas ya tiene una legión de seguidores que no dudan en homenajearle. Sirvan como ejemplo las películas *Requisitos Para Ser Una Persona Normal* (Leticia Dolera, 2015) y *Submarino* (Richard Ayoade, 2009), videoclips como el de la canción *Traum* del grupo alemán Cro o la gran cantidad de parodias que circulan por Internet. Por tanto, Anderson posee uno de los sellos artísticos más característicos de la actualidad.

En conclusión, todos estos elementos diseccionados a lo largo de este Trabajo de Fin de Grado no hacen más que confirmar lo que se pretendía con el mismo, demostrar que

Wes Anderson es uno de esos directores cinematográficos que por su conocimiento técnico del medio, su lenguaje artístico y el aura totalmente reconocible que desprenden todos sus trabajos sería considerado como el paradigma de ‘auteur’ del que hablaba Andrew Sarris.